



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Nature, morale et langue dans des récits du Moyen Âge allemand

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-113628>

Book Section

Originally published at:

Kiening, Christian (2014). Nature, morale et langue dans des récits du Moyen Âge allemand. In: van der Lugt, Maaïke. La nature comme source de la morale au Moyen Âge. Florenz (Italie): Sismel Edizioni del Galluzzo, 265-280.

Christian Kiening

NATURE, MORALE ET LANGUE
DANS DES RÉCITS DU MOYEN AGE ALLEMAND *

Au début du XIII^e siècle, un auteur nommé Stricker raconte l'histoire exemplaire suivante: un roi perd un œil et se le fait remplacer par un œil de chat par l'adresse d'un maître artisan. Le roi y gagne une excellente vision nocturne, mais subit aussi un grave désavantage: il est complètement obnubilé par les souris, ce qui mécontente les sujets du royaume, puisqu'il ne semble plus voir les gens qui se présentent à lui – un de ses yeux cherche ailleurs. Le narrateur tire la morale suivante: «er mohte natûre unde art/ von ir rehte niht enbringen» («il ne pouvait pas outrepasser la loi et le principe de la nature», 110-11). La nature est présentée comme une instance puissante, immuable et divine: *der ander got* («un autre dieu», 124)¹.

La formule concise de la nature en tant qu'autre dieu reflète probablement le discours de la philosophie de la nature du XII^e siècle, qui avait représenté Natura comme une personnification proche des dieux². Mais l'objectif du récit est autre. Certes,

* Pour leur aide à la traduction je remercie cordialement Katharina Mertens Fleury (Zurich) et Charles de Miramon.

1. Der Stricker, *Tierbispel*, éd. U. Schwab, 3^{ème} éd., Tübingen 1983, 50-54; Ch. Huber, *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklære, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl*, Munich 1988, 373-76.

2. E. Berndt, *Dame Nature in der englischen Literatur bis herab zu Shakespeare*, Leipzig 1923; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne 1948, 116-37; G. D. Economou, *The Goddess Nature in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.) 1972; Ch. Huber, «Die personifizierte Natur. Gestalt und Bedeutung im Umkreis des Alanus ab Insulis und seiner Rezeption», dans *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit*, éd. W. Harms et

la nature est décrite selon la théorie des éléments et leurs propriétés: feu/chaleur, eau/humidité. Mais elle a aussi une dimension sociale: l'interaction entre les humains, la relation entre l'homme et la femme, le penchant vers le bien ou le mal; tout cela est dominé par la nature. Au centre de la *Weltanschauung* de la littérature courtoise du Moyen Âge central se trouve la question de cette *natûre* et de son pouvoir sur les hommes. Cette littérature reprend le mot *natûre* des discours savants latins et le contraste avec la notion de 'nourriture' au sens ancien du mot: l'éducation en tant que principe fondamental de l'humanisation³.

Ainsi, Jean de Meun constate dans le *Roman de la rose* d'une façon proverbiale: «Trop est fort chose que Nature:/ Elle passe neïs nourreture»⁴. Heldris de Cournouailles met en scène dans son *Roman de Silence* une Nature personnifiée se plaignant de la rupture de ses lois. Le roi d'Angleterre avait interdit aux femmes d'hériter; le comte de Cornouailles fit alors élever sa fille Silence comme un fils. Heldris pose une question générale: Qui est le plus important pour le développement d'un être humain, Nature ou Nourriture? Les deux figures se livrent un combat verbal et Nourriture semble d'abord tenir le haut du pavé (parce que la jeune fille renonce au désir de recouvrer sa véritable identité et accepte le statut masculin qui est socialement plus confortable pour elle). Mais, à la longue, c'est Nature qui triomphe – sur le plan de l'intrigue (la jeune fille reprend enfin son sexe naturel), sur le plan des normes (le décret qui interdisait aux femmes la successibilité est suspendu), et sur le plan de discours (Nature vainc Nourriture qui s'est référée à la Chute en soutenant que celle-ci était certainement due au *malvais conseil* [6070] alors que Dieu a équipé sa créature sans aucun doute d'une nature absolument parfaite). Cette conclusion correspond à la position du narrateur qui écrit quelques pages auparavant que la nature est cer-

K. Speckenbach, Tübingen 1992, 151–72; M. Modersohn, *Natura als Göttin im Mittelalter. Ikonographische Studien zu Darstellungen der personifizierten Natur*, Berlin 1997; B. Newman, *God and the Goddesses. Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia 2003.

3. H. Gelzer, *Nature. Zum Einfluß der Scholastik auf den altfranzösischen Roman*, Halle/S. 1917.

4. Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la rose*, éd. A. Struble, Paris 1997, 14037–38.

tainement la force principale, mais qu'elle peut facilement être corrompue par une mauvaise éducation: «Et mains cuers de gentil nature/ Empire moult par noretur. [...] En un poi de vil noretur/ Empire plus bone nature/ Que longhe aprisons de bienfaire» (2324-25; 2339-41)⁵.

Dans les textes médiévaux en langue allemande, les champs sémantiques de *nature* et *art* se recouvrent partiellement. Les exemples que nous avons cités dressent le catalogue des principales significations: la nature comme oscillant entre le monde et l'homme, entre le plus grand ordre des choses et l'essence d'une entité vivante ou non-vivante, mais aussi, la nature comme incarnation d'une «qualité agissante et normative»⁶ instance d'un ordre providentiellement approuvée⁷. Mais la nature intéresse les auteurs aussi comme force reliant l'intérieur et l'extérieur, comme un pouvoir qui prend possession de l'amant pendant le processus de l'amour⁸, ou comme le principe qui peut causer l'aliénation intérieure, qui correspond alors, à l'extérieur, aux phénomènes étranges qu'un héros peut rencontrer lorsqu'il se frotte au non-humain, au non-civilisé, au non-courtois⁹.

Les romans vernaculaires sont remplis de scénarios dans lesquels la culture courtoise est placée en porte-à-faux au sein de

5. Heldris de Cornouailles, *Silence. A Thirteenth-Century French Romance*, éd. S. Roche-Mahdi, East Lansing 1992; voir aussi S. C. Akbari, «Nature's Forge Recast in the *Roman de Silence*», dans *Literary Aspects of Courtly Culture*, éd. D. Maddox et S. Sturm-Maddox, Cambridge 1994, 39-46; P. Victorin, «Le nu et le vêtu dans *Le roman de Silence*: métaphore de l'opposition entre *nature* et *norreture*», *Senefiance*, 47 (2001), 365-82; Newman, *God and the Goddesses*, 122-34.

6. K. Grubmüller, «'Nature ist der ander got'. Zur Bedeutung von 'nature' im Mittelalter», dans *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters*, éd. A. Robertshaw et G. Wolf, Tübingen 1999, 3-17 (6).

7. U. Friedrich, «Die Ordnung der Natur. Funktionsrahmen der Natur in der volkssprachlichen Literatur des Mittelalters», in *Natur im Mittelalter. Konzeptionen. Erfahrungen. Wirkungen*, éd. P. Dilg, Berlin 2003, 70-83 (78).

8. Voir A. D. Scaglione, *Nature and Love in the Late Middle Ages. The Cultural Context of the Decameron*, Berkeley-Los Angeles 1963.

9. U. Friedrich, «Grenzmetaphorik. Zur Interferenz von Natur und Kultur in mittelalterlichen Körperdiskursen», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 83 (2009), 26-52; Id., *Menschentier und Tiernensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*, Göttingen 2009; voir aussi, A. Zimmermann, A. Speer dir., *Mensch und Natur im Mittelalter*, Berlin 1991.

contre-mondes. La courtoisie doit alors surmonter, dominer, apprivoiser ces non-lieux inscrits dans une géographie imaginaire, peuplés de marginaux qui ne répondent pas aux normes et aux attentes¹⁰. Les courts récits, les 'Mären' en allemand, les fabliaux en français, se concentrent sur des relations entre figures plus élémentaires: par exemple, des relations triangulaires de pouvoir et de désir dans lesquelles sont négociées les conditions fondamentales du social et du sexuel. Dans cette relation, la notion de *natûre* véhicule souvent des poncifs (affirmés ou subvertis) sur la nature des sexes. Sont touchées les relations entre norme et transgression, moral et amoral, libération et apprivoisement des désirs. Sont en jeu les relations entre l'abstrait et le concret, la règle universelle et le cas individuel. Ainsi un fabliau allemand sur lequel je vais revenir dit: «an dem gebûre/ diu starke natûre/ ir kraft begunde öugen» («la nature forte commença de montrer sa force dans la figure du paysan», 273-75). Mais, le paysan n'est pas réellement un paysan mais un chevalier déguisé et la *natûre* n'est pas une instance universelle mais un organe concret: l'organe sexuel masculin qui était auparavant enroulé comme un ver et qui s'est désormais érigé. Ici comme ailleurs les pulsions que les textes mettent en jeu ne jaillissent pas seulement des corps, elles influencent aussi bien les actions que les mots. La tension entre nature et morale est mise en rapport avec la langue et la parole. Déjà dans le *Roman de Silence*, la question du sexe biologique et social est reliée à la relation entre parole et silence et à la signification des noms propres et des mots¹¹. Bien d'autres

10. B. Waldmann, *Natur und Kultur im höfischen Roman um 1200. Überlegungen zu politischen, ethischen und ästhetischen Fragen epischer Literatur des Hochmittelalters*, Erlangen 1983; G. Kaiser (dir.), *An den Grenzen höfischer Kultur. Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, Munich 1991; Ch. Kiening, «Anthropologische Zugänge zur mittelalterlichen Literatur. Konzepte, Ansätze, Perspektiven», dans *Forschungsberichte zur Germanistischen Mediävistik*, éd. H.-J. Schiewer, Berne et al. 1996 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe C, Bd. V, 1), 11-129; U. Friedrich, «Überwindung der Natur. Zum Verhältnis von Natur und Kultur im Straßburger Alexander», dans *Fremdes wahrnehmen – fremdes Wahrnehmen*, éd. W. Harms et C. St. Jaeger, Stuttgart, Leipzig 1997, 119-36; *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Ch. Kiening, *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*, Frankfurt a. M. 2003, ch. 2.

11. R. H. Bloch, *Etymologies and Genealogies. A Literary Anthropology of the French Middle Ages*, Chicago 1983; P. L. Allen, «The Ambiguity of Silence.

textes tiennent une énergie particulière de la virtuosité des transformations et des échanges qu'ils établissent entre les champs sociaux et linguistiques¹². J'en retiens deux courts récits en moyen-haut-allemand qui peuvent servir comme base d'exploration de la relation entre nature, morale et langue.

Nous ne connaissons pas l'auteur du texte dont j'ai extrait la phrase citée ci-dessus sur *diu starke natûre*. Le récit, composé probablement autour de 1300, est intitulé dans quelques manuscrits *Die halbe Birne* (*la demi-poire*), un titre qui se réfère à un détail de la narration, sans doute pas le plus spectaculaire mais le plus efficace¹³.

L'histoire est vite racontée. Lors d'un tournoi pour la main d'une fille d'un roi non nommée, le chevalier Arnold se montre le meilleur. Il est donc placé à table à côté de la princesse, mais commet un faux pas au dessert lorsqu'il avale la moitié d'une poire non épluchée sans avoir offert auparavant l'autre moitié à sa voisine. Brocardé publiquement pour ce manque de savoir-vivre, il quitte la cour et décide de se venger. Sur le conseil de son écuyer Heinrich, il prend l'apparence d'un fou: les cheveux

Gender, Writing, and *Le roman de Silence*», dans *Sign, Sentence, Discourse. Language in Medieval Thought and Literature*, éd. J. N. Wasserman et L. Roney, Syracuse 1989, 98-112; S. Gaunt, «The Significance of Silence», *Paragraph*, 13-2 (1990), 202-16; G. Giannachi, «Parole e silenzi da *Le roman de Silence*», in *Divina, arte femminile in scena*, éd. C. Churchill, Torino 1996, 101-14; S. Kocher, «Undermining oppositionality: the Romance of Silence's *nature/nurture* Debate Complicated by the Rhymes of *apelier* (to name) and *celer* (to conceal)», *Romance Languages Annual*, 7 (1995), 95-99.

12. R. H. Bloch, *The Scandal of the Fables*, Chicago-London 1986; U. Friedrich, «Spielräume rhetorischer Gestaltung in mittelalterlichen Kurzerzählungen», dans *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, éd. B. Kellner, P. Strohschneider, F. Wenzel, Berlin 2005, 227-49; M. E. Müller, «Böses Blut. Sprachgewalt und Gewaltsprache in mittelalterlichen Mären», dans *Blutige Worte. Internationales und interdisziplinäres Kolloquium zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Mittelalter und Früher Neuzeit*, éd. J. Emig et C. Jarzebowski, Göttingen 2008, 145-61; Ch. Kiening, «Verletzende Worte – verstümmelte Körper. Zur doppelten Logik spätmittelalterlicher Kurzerzählungen», *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 127 (2008), 321-35.

13. *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, éd. K. Grubmüller, Frankfurt a. M. 1996, 178-207, 1083-1101.

rasés, la peau sale et foncée, les habits s'arrêtant aux genoux, une massue à la main. Ainsi déguisé, il revient à la cour où il fait fureur et est l'objet de fascination quand il se met à taper sauvagement tout ce qui bouge autour de lui. La nuit, alors qu'il est couché devant l'appartement de la fille du roi, une demoiselle de la cour le découvre et informe la princesse. Elle le fait alors appeler pour s'amuser. Le jeu tourne vite en un désir franchement sexuel quand elle voit le fou couché par terre, son sexe découvert; c'est ici que se situe la manifestation citée au-dessus de la *natûre*. La vieille femme de chambre Irmengart l'aide à le transporter dans son lit princier, et stimule le fou à coups de bâton car il ne veut pas bouger pendant l'acte sexuel. Lorsque les deux femmes en ont assez, le fou est renvoyé du château fort. Le lendemain, il se rend chez lui, reprend son identité normale et revient à la cour. La fille du roi se moquant de lui encore une fois, il lui répète ses mots de la nuit passée. Irmengart lui explique alors que la seule possibilité de préserver son honneur est de le prendre comme époux.

L'histoire est structurellement simple. Deux fois le protagoniste part de la cour pour se changer, deux fois il revient. Lors de son second retour, il révèle en même temps l'identité des deux figures du chevalier et du fou, mais seulement à l'occasion d'un entretien privé avec la fille du roi, ce qui lui permet de sauver l'apparence courtoise et de poursuivre le but de l'épouser. Le message du texte semble tout aussi facile à comprendre: l'attachement exagéré à l'étiquette courtoise, manifestée dans les manières de table de l'époque, et le gonflement d'une bagatelle pour en faire une affaire d'honneur, sont vengés, car celui qu'on brocarde met en lumière le manque de moralité intérieure de ceux qui se moquent de lui¹⁴. Pourtant, l'histoire n'est pas si

14. Voir J.-D. Müller, «Die *hovezuht* und ihr Preis. Zum Problem höfischer Verhaltensregulierung in Ps.-Konrads 'Halber Birne'», *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft*, 3 (1984/85), 281-311; D. Matejovski, *Das Motiv des Wahnsinns in der mittelalterlichen Dichtung*, Frankfurt a. M. 1991, 235-53; M. Schiendorfer, «Zu Erzählstruktur und -strategie in 'Die halbe Birne (A)' und 'Die Heidin (A)'», dans *Homo medietas. Aufsätze zu Religiosität, Literatur und Denkformen des Menschen vom Mittelalter bis in die Neuzeit*, éd. C. Brinker-von der Heyde et N. Largier, Bern 1999, 471-85; M. Snyder, «Die Entdeckung des Begehrens. Das Märe von der halben Birne», *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 122 (2000), 263-78.

simple. Cela se voit à la fin du récit, pas vraiment harmonieuse, l'accomplissement du mariage apparaissant entremêlé d'amertume. Par ce mariage, Arnold a réussi à obtenir le pouvoir du souverain, mais il reste méfiant vis-à-vis de sa femme, à la méchanceté malicieuse (*arcwænic der frouwen bæse tücke*, 481-82) – une méchanceté qui n'est pas liée à la moquerie publique, mais au scénario nocturne dans la chambre princière: c'est ici qu'elle a montré à cet homme sa concupiscence démesurée.

Le commentaire du narrateur disant qu'Arnold restait *arcwænic* (méfiant) trahit une nette tendance misogynne. Il dévoile la nature (*art*) libidineuse féminine, qui demande peu pour être mise en branle: une femme de chambre qui transgresse un peu trop facilement les frontières de l'intimité et qui se soulage devant la chambre où elle découvre le fou; une princesse qui prend feu au premier coup d'œil d'un fou peu habillé. Mais le dévoilement de cette nature libidineuse est plein de détours et d'implications. L'auteur joue avec les composants de la culture courtoise (*hövezuht*): les scènes, son personnel, ses agréments habituels (la courtoisie, le tournoi, le repas festif), même ses marges institutionnalisées (le fou). Au début, tout correspond aux attentes d'un monde courtois idéal: la femme est la plus belle, le chevalier est le meilleur, le tournoi prouve sa qualité, leur liaison est en bonne voie. Puis, tout se brise. Le repas de fête vole en éclats, l'amour courtois se pervertit en des ébats sexuels cruels et malsains, la nature de l'amour de la dame (*der frouwen minnen art*, 393) est frappée par le pur désir, et à la fin, l'unité de la souveraineté et du mariage par amour apparaissent comme un mirage.

Cette fin ne permet nullement de renouer avec l'idéal des premières scènes du récit. Un regard en arrière laisse au contraire transparaître que tous les éléments de la constellation du début possèdent un caractère de citation, comme s'ils étaient des conceptions vides, sans vie, rappelées seulement pour faire la démonstration de leur destruction, pour montrer la rapidité avec laquelle les règles et les normes sociales du monde courtois peuvent se désintégrer. Ceci est visible tout au long du déroulement de l'histoire, à travers l'exemple des personnages secondaires roturiers: la femme de chambre et le valet ne sont pas seulement des initiateurs et des aides, ils tiennent quasiment les rênes de

l'aventure. Heinrich indique précisément à Arnold, jusque dans les gestes et les mots, comment il doit se comporter d'abord en tant que fou et plus tard en tant que chevalier à la cour. Il anticipe les événements qui semblent être téléguidés – par une instance extérieure à la cour.

Ce qui initie l'action à la cour n'est pas un événement particulier, pas non plus une transgression entre deux espaces sémantiques, mais une de ces futilités qui peuvent amener rapidement un système rigide vers l'écroulement. Arnold, qui met en mouvement l'intrigue, ne vient pas, comme dans le roman classique courtois, d'un espace extérieur, mais a passé sa vie entière proche du château. Il n'est pas issu d'une famille de prestige, il est seulement un chevalier d'une lignée non vassale. Il est décrit comme un amant courtois exemplaire, mais si on lit entre les lignes, il est aussi porteur d'un certain symbolisme de la nature: *grüene alsam ein gras*, verte comme de l'herbe était la couverture de son cheval (46). Le clou de cette formule ne se révèle qu'à la fin de l'histoire, et plutôt en passant, quand la fille du roi se voit rappeler son désir nocturne et qu'elle devient *grüener dan ein gras* (453), plus verte que l'herbe. Elle reprend en un certain sens sur son visage la couleur de la couverture. Ceci souligne moins le lien entre les deux protagonistes qu'un processus de l'internalisation de l'étrange. Étape préliminaire vers le rouge de la honte, la coloration verte laisse paraître ce qui est entré avec le chevalier dans ce monde courtois: une proximité avec la nature qui ne s'extériorise pas mais qui paraît comme quelque chose chargée du désir.

La couleur verte est, dans ce sens, un signe qui semble marginal. Mais ce qu'elle représente n'est pas sans importance pour ce qui est mis en jeu par Arnold qui, arrivant au tournoi, remet en question la sophistication de la micro-société dans laquelle il évolue. Ceci est démontré deux fois. D'abord au repas festif où Arnold ne se comporte pas selon sa nature noble, ensuite dans l'appartement princier où il se présente comme un fou muet, grossier, à moitié animal. Dans ces deux occasions, le narrateur lui assigne les mêmes caractéristiques: il se comporte selon la nature du paysan (*nach gebiureschllicher art*) lors du repas et il se laisse aller librement à son érection comme un paysan (*gebûre*) dans la chambre des dames. Puisque la seconde situation est une

mise en scène, le mépris de l'étrange se retourne vers ceux qui le cultivent – et qui se délectent à voir cet exotisme, et qui s'en laissent stimuler. À l'intérieur du monde courtois, dans l'espace secret et intime de l'appartement, habite un désir qui, comme on le voit maintenant, rend hypocrite toute l'agitation faite autour des règles des manières de table¹⁵. En même temps, la chambre est aussi le lieu où l'on se raconte des histoires: Autour du feu qui crépite, les demoiselles oublient leur chagrin en se narrant maintes aventures (*mit maniger aventiure*, 226). La fille du roi souhaite pour sa part amener concrètement l'aventure dans ses appartements. Mais elle sous-estime sa dynamique propre, juge mal que le fou, qui semble muet et avec lequel elle croit pouvoir faire ce qu'elle a envie, est en vérité un chevalier bien capable de parler et qui garde ainsi sa supériorité.

Le rôle de la langue est important pour la construction de l'histoire. D'abord, parce que la langue rappelle et barre, décontextualise et transforme les catégories du domaine courtois avec des notions qui lui sont étrangères. L'objet d'étonnement (*wunder*), par exemple, qui a été annoncé au début du repas festif, dérive vers le blâme du chevalier et ensuite vers l'érection du fou, qui est en même temps caractérisée avec la terminologie de l'amour (Venus, Amor) et du combat de chevalerie – une surimpression grotesque des anciens idéaux de la courtoisie par la pantomime du réalisme sexuel. Mais la langue joue également un rôle important dans la mécanique du récit. Tout d'abord, dans le blâme public qui suit l'impair de la poire. Ensuite, le mutisme d'Arnold travesti qui se met à distance de la cour, mais qui garde ses oreilles ouvertes et capture tout ce que l'on dit. Ceci lui permet à la fin de rapporter la transgression des femmes, qui se manifeste non seulement dans leur action, mais aussi dans leur langage, dans la prononciation secrète de leur excitation. Le quatrain décisif est répété trois fois à l'identique: «Pousse-le, demoiselle Irmengart / dans ta nature féminine / qui t'es donnée depuis ta naissance / alors le fou va de nouveau

15. Voir P. Strohschneider, «Kemenate. Geheimnisse höfischer Frauenräume bei Ulrich von dem Türlin und Konrad von Würzburg», dans *Das Frauenzimmer Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, éd. W. Paravicini, Stuttgart 2000, 29-45.

bouger»¹⁶. D'abord prononcé par la fille du roi, elle est répétée par le valet Heinrich et ensuite par le chevalier Arnold. D'une façon subtile, la répétition laisse apparaître le fait que la fille a véritablement perdu sa virginité dans la nuit précédente: tandis qu'elle est adressée la première fois comme *maget* (demoiselle), Heinrich et Arnold l'intitulent *frouwe* (dame).

La phrase répétée précise aussi comment l'auteur imagine l'empire de la nature féminine: *die wípliche art* renvoie aux normes linguistiques d'une culture courtoise entièrement au service à la dame, mais la formule ancienne est chargée ici de pouvoir, de désir et de pulsion. Cette langue circule entre la cour et l'extérieur, entre le courtois et le non courtois. Elle fait partie d'un jeu. Il ne s'agit pas seulement de dévoiler la tartufferie, de laisser s'écrouler la morale des puissants face à la nature qui se crée toujours plus d'espace. Il faut surtout confronter la courtoisie à son contraire pour la remanier et la subvertir, afin que se créent de nouveaux potentiels de stimulation – concernant aussi bien les fondements anthropologiques que les modes de présentation littéraire.

La seconde histoire choisie a certains liens avec la première. Nous avons aussi affaire à des relations entre les sexes, mais cette fois dans une constellation triangulaire. Au cœur du récit se trouve également une affaire de vengeance. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un chevalier faisant la cour à sa belle, mais d'un mari trompé. On commence, en quelque sorte, là où la première histoire s'achevait. L'union entre mari et femme, qui s'est révélée fragile à la fin de *Halbe Birne*, est maintenant perturbée dès le début; le mot clé *minne*, qui rappelle les anciennes valeurs de l'amour courtois, ne concerne plus les mariés, mais la relation entre la femme et son amant. L'histoire qu'Heinrich Kaufringer raconte au début du XV^e siècle se déroule ainsi: un chevalier a l'habitude de se rendre régulièrement à la cour à cheval et de se distinguer lors de tournois. Sa femme profite de ses absences pour coucher avec un prêtre. La situation devient plus délicate

16. *Novellistik des Mittelalters*, 385-88, 425-28, 446-49: «stüpf, maget [frouwe] Irmengaert, / durch dine wípliche art, / diu von geburt an erbet dich, / sô reget aber der tôre sich!».

quand le prêtre demande une preuve d'amour à l'épouse: elle doit arracher deux dents à son mari. Elle réussit à relever ce défi en se refusant à son époux sous le prétexte qu'il a une dent purulente. Le mari se fait alors arracher une molaire, puis une seconde. La femme apporte les deux dents – impeccables – au prêtre qui en fait faire de jolis dés. Une nuit, s'étant aperçu de l'entourloupe, le mari guette le prêtre et le surprend en pleine action dans son lit. Il lui tranche les couilles et les fait transformer en une jolie petite bourse qu'il offre à son concurrent à son chevet de malade. En plus, il le menace de mort s'il n'arrache pas la langue de son épouse avec ses dents. Le clerc s'exécute. À la fin, le chevalier raconte son histoire devant son cercle d'amis qui légitiment son choix de renvoyer sa femme dans sa famille¹⁷.

L'histoire exploite le triangle érotique classique. Plusieurs dialogues, dans lesquels la troisième personne est à la fois absente et présente, varient les permutations: d'abord la femme et le prêtre, ensuite la femme et le chevalier, puis le chevalier et le prêtre et enfin à nouveau la femme et le prêtre¹⁸ – mais cette fois, le mécanisme de répétition est stoppé par le fait que le prêtre arrache la langue de la femme, ce qui l'empêche de mener d'autres intrigues verbales, et met fin à la liaison: *also ward die lieb betaubt* (392). Le mariage lui-même est dissout par la suite. À la fin du texte, ne restent que deux mutilés et un chevalier libéré de ses devoirs de mari et qui peut revêtir l'autorité du narrateur¹⁹.

Un peu comme dans *Halbe Birne*, des modèles traditionnels sont utilisés et transformés en même temps. Le début du récit reprend toute une terminologie courtoise (*hochgemuot, ritterschaft, turnai*) dont la valeur a été subvertie. Le fier château fort qui est mentionné en tant que habitat du chevalier ne joue aucun rôle dans le récit; au contraire, la suite de l'histoire donne l'impression que les actions se situent dans un espace assez restreint. En

17. Heinrich Kaufringer, *Werke*, éd. P. Sappeler, I, Tübingen 1972, 140-53; *Novellistik des Mittelalters*, 738-67, 1274-79. Pour l'auteur, voir M. Willers, *Heinrich Kaufringer als Märenauteur. Das Oeuvre des cgm 270*, Berlin 2002.

18. Voir aussi U. Friedrich, «Trieb und Ökonomie. Serialität und Kombinatorik in mittelalterlichen Kurzerzählungen», dans *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext. Kulturwissenschaftliche Perspektiven*, éd. M. Chinca, T. Reuvekamp-Felber et Ch. Young, Berlin 2006, 48-75.

19. Voir Kiening, «Verletzende Worte – verstümmelte Körper».

outre, Kaufringer souligne dès le début l'aspect physique du chevalier et sa force de son corps («leibes kraft, [...] tett er das pest mit seinem leib», 6/9). Ainsi, les formes élémentaires du désir et de l'action se dessinent sur une toile de fond qui présente les modèles traditionnels. La jolie apparence tourne à la brutalité ouverte. Une brutalité nue assurément qui, de son côté, est littéralement cachée et ceci bien ouvragée. Car les fragments de corps deviennent des objets d'art. Un fabricant de dés et un bijoutier transforment les dents en dés de valeur, parés d'argent et d'or. Un mégissier, une épicière et un bijoutier transforment les bourses viriles en un petit sac de tout aussi grande valeur artistique.

Kaufringer motive cet effort en termes vagues par l'amour ou la vengeance. Pour ce qui concerne l'organisation du récit, il confère à l'histoire un double sens, dans lequel chaque élément semble se référer aussi bien à l'action qu'à la poétique du texte. Le jeu de table et l'artisanat introduisent une dimension artificielle dans le récit. Les morceaux de corps fonctionnent comme métonymies – pas seulement des figures du triangle érotique mais aussi des opérations textuelles²⁰. De plus elles métaphorisent la lutte pour la domination sexuelle, lutte qui fait apparaître des puissances inégales.

La dimension artificielle reste réservée aux hommes. Eux peuvent transformer la violence en art, la femme s'en sort mutilée et exclue. Elle n'est pas seulement punie pour l'adultère, ce qui est ici évidemment l'expression du désir insatiable de la femme, mais aussi pour la ruse verbale, le mensonge concernant les dents purulentes qui déclenche la chaîne de violence. L'auteur insiste sur la punition en faisant émettre des sons à la femme, malgré le fait qu'elle n'ait plus de langue, et ceci plusieurs fois: «sie sprach: 'läll läll' und anders nicht» (397), «'läll läll läll läll' schrai si ser (399), zuo im sprach si: 'läll läll läll läll', / er sprach: 'wie ist dir geschehen?' / si kund gen im nicht anders jehen / dann: 'läll läll' ze aller stund» (404-7) («elle dit 'bebe' et rien d'autre; 'bebebebe' crit-elle; elle lui dit: 'bebebebe' / il dit: 'que t'est-il arrivé?' / Elle ne put rien lui dire d'autre / que 'bebebe', tout le temps»).

20. U. Friedrich, «Metaphorik des Spiels und Reflexion des Erzählens bei Heinrich Kaufringer», *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 21 (1996), 1-30.

La femme ne balbutie pas seulement. Elle articule son balbutiement comme l'impossibilité de dire autre chose que son propre balbutiement. La répétition de son pathétique balbutiement exprime non seulement la perte de pouvoir de la femme mais le souligne de manière performative. Ceci correspond au gain de pouvoir du chevalier. Il regagne au cours de l'histoire le contrôle de l'action aussi bien que de la parole. Il est capable de se faire rembourser, avec les intérêts, la souffrance que le prêtre lui a causée aussi bien au niveau du corps que ce des mots²¹. Il réagit à la lésion de son propre corps avec une mutilation plus grave encore du corps du prêtre, faisant d'une castration symbolique une castration réelle: à la place de deux dents, il le dépouille de deux couilles, un échange avec lequel il 'efface' sa propre perte de manière symbolique²². En plus, il reprend les mots de vantardise du prêtre et surenchérit avec la menace de le tuer s'il n'arrache pas la langue de sa femme. Ainsi, il réussit à mettre en marche une circulation intérieure des 'péchés' du corps et de la langue²³, une circulation dont il s'est extirpé, et qu'il peut alors finalement raconter dans un geste d'auteur.

Ce récit final se déroule dans une situation archétypique. Il y règne loisir et exubérance. Le chevalier commence comme le narrateur d'une nouvelle, il s'adresse à un large public (jeune et vieux) et avec l'esquisse d'une constellation habituelle: «es was ain ritter wolgeborn; / der hett ain weib auserkorn; / die was im lieber dann sein leib» («il était une fois un chevalier de haute naissance qui s'était choisi une femme; elle lui était plus chère que son propre corps», 443-45). Mais tout cela est une mise en scène. Au début, le caractère instrumental de la narration est encore caché, pour que le chevalier puisse susciter la réaction du public et légitimer d'avance la vengeance contre sa femme et le

21. Concernant la figure du prêtre dans la littérature, voir R. Tanner, *Sex, Sünde, Seelenheil. Die Figur des Pfaffen in der Märenliteratur und ihr historischer Hintergrund (1200-1600)*, Würzburg 2005, 365-75 (Kaufringer).

22. Pour l'aspect de la castration, voir S. Tuchel, *Kastration im Mittelalter*, Düsseldorf 1998; pour les types d'échange S. Reichlin, *Ökonomien des Begehrens, Ökonomien des Erzählens. Zur poetologischen Dimension des Tauschens in Mären*, Göttingen 2009.

23. C. Casagrande, S. Vecchio, *Les péchés de la langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale*, Paris 1991.

crescendo des violences qui accompagnaient cette vengeance. Au milieu du récit, il dévoile qu'il s'agit de sa propre histoire et transforme ainsi son auditoire oisif en une instance morale. Car la parenté des deux côtés, qui y est rassemblée, réagit à l'histoire comme dans le cadre de la vie quotidienne – avec un jugement moral qui peut se baser sur la pratique juridique de l'époque: «das weib verdienet het unhail; / den leib sölt si verlorn han» («cette femme mérite une punition; elle aurait dû y perdre la vie», 486-87). Ainsi, le chevalier peut, à la fin, garder son intégrité morale et justifier ses propres transgressions en renonçant à la peine capitale, se contentant de rejeter sa femme et s'occupant même de sa subsistance. Puisque la conformité à la loi du groupe est établie, les fantasmes de violence sont rétrospectivement approuvés et le texte peut finir encore une fois avec l'anéantissement de la parole de la femme: «die sprach nichtz dann: 'läll läll läll'./ also puost si ir missitat./ damit die red ain ende hat» (514-16) («elle ne dit rien d'autre que 'bebebe'/ elle paie ainsi pour sa crime/ pour que ce dit se termine»). Sous le couvert de la morale et de la loi, les excès de violence sont édulcorés. Ils montrent que la nature des relations entre les sexes est fondée sur le désir, l'échange et la vengeance. Mais, comme l'échange est autant un des (morceaux de) corps qu'un des mots, l'inquiétude persiste face aux transgressions et confirmations normatives exposées qui peuvent être regardées aussi bien comme des faits juridiques que des effets rhétoriques – effets d'une narration qui joue de manière artistique avec la tension entre action et parole, entre l'aspect concret et l'aspect sémiotique de la sexualité charnelle.

Ce que les deux récits expriment dans une forme extrêmement acérée est tout à fait typique de nombreuses histoires du même type, des 'Mären' comme des fabliaux. On peut le résumer en trois points:

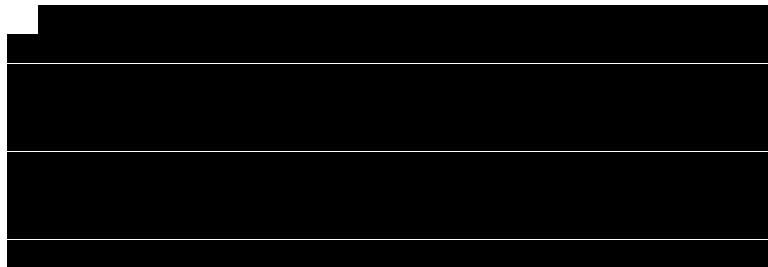
1. La *nature* apparaît dans ces histoires non comme une entité objective et extérieure, mais comme une force qui jaillit du for intérieur des protagonistes. Elle est soumise à leur habitus et aux conditions sociales mais ne peut être complètement enfermée. Nature a à voir avec le désir, la pulsion, la sexualité, et la violence. Elle conduit à une articulation spontanée mais aussi à l'ac-

tion préméditée. Sa force élémentaire constitue un obstacle devant lequel les modèles sociaux réglementés, comme la demande en mariage, le mariage, l'honneur et la vengeance, risquent d'échouer ou doivent faire leur preuve.

2. La *morale* joue un rôle important dans des constructions narratives qui prônent en aucune façon l'anarchie, mais montrent bien plutôt la validité des instances sociales normatives conventionnelles (la cour, la parenté) – mais aussi leur porosité et leur fragilité, toujours à la limite du simulacre. Les paramètres moraux sont en danger dans le monde des récits à cause du comportement pulsionnel des protagonistes, mais ils sont aussi mis en question dans les textes à travers les différents excès qu'une sentence finale (épimythion) n'amortit pas²⁴.

3. La *langue* est le point de fuite autour duquel tournent beaucoup de ces récits. Car les violences, les lésions, les transgressions, qui sont ici centrales, touchent toujours la langue. Le pouvoir sur la parole comme les possibilités de la parole transforment tous les éléments du récit en 'monnaie poétique' en permanence chargée ou déchargée, échangée et transformée. Dans les excès du dire ou du faire, les auteurs sondent ce que la parole littéraire est capable d'exprimer, traitant des questions fondamentales de la nature et de la morale dans un mode ludique.

ABSTRACT



²⁴. Concernant l'épimythion, voir Ch. Young, «At the End of the Tale. Didacticism, Ideology and the Medieval German *Märe*», in *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, 24-47.

CHRISTIAN KIENING



Chritian Kiening
Universität Zürich
ckiening@ds.uzh.ch